



TITLE:

L'Ile, lieu du renversement de la relation
maître-esclave : à propos de quelques
pièces de théâtre françaises au siècle de la
Révolution

AUTHOR(S):

NAKAGAWA, Hisayasu

CITATION:

NAKAGAWA, Hisayasu. L'Ile, lieu du renversement de la relation maître-esclave : à propos de quelques pièces de théâtre françaises au siècle de la Révolution. 仏文研究 1990, 21: 9-20

ISSUE DATE:

1990-09-08

URL:

<https://doi.org/10.14989/137768>

RIGHT:

L'Ile, lieu du renversement de la relation maître-esclave : à propos de quelques pièces de théâtre françaises au siècle de la Révolution

(Version abrégée)

Hisayasu NAKAGAWA

Je me propose ici de réfléchir sur le problème du renversement de la relation entre maître et esclave, au sens le plus large du terme, dans la littérature française du XVIII^e siècle, depuis 1725 jusqu'à la Révolution. Je m'appuierai sur trois pièces de théâtre dont l'acte se déroule sur une île : *L'Ile des esclaves* de Marivaux, *La Colonie* du même auteur, et *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal.

En ce qui concerne les deux pièces de Marivaux, je commencerai par *l'Ile des esclaves* de Marivaux. Il s'agit d'une île sauvage et solitaire. Deux couples de maître et esclave arrivent sur cette terre, naufragés d'un bateau grec. L'un des couples comprend un jeune noble Iphicrate et son valet Arlequin, l'autre la belle et jeune dame Euphrosine et sa domestique Cléanthis. Dès le début, le contraste entre Arlequin, joyeux, et Iphicrate, découragé, annonce le renversement qui va survenir dans leur relation. En effet Arlequin, après avoir bu les deux tiers de la bouteille de vin, se met à chanter «Tala ta lara».

Le maître Iphicrate, humilié, lui dit : «Je t'en prie, je t'en prie», expression qu'il n'a jamais employée jusque-là. D'autre part, pour répondre à Iphicrate qui dit «Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave?», Arlequin répond insolemment, «Je l'ai été, je le confesse à ta honte; mais va, je te le pardonne; les hommes ne valent rien».

Tout à la fois furieux et désespéré, Iphicrate se jette sur Arlequin, l'épée à la main. A ce moment précis, Trivelin qui a la charge de juge de la république de l'île arrive avec cinq ou six insulaires. Trivelin ordonne au maître et à l'esclave d'intervir leurs noms.

Selon Trivelin, les habitants tuaient autrefois tous les maîtres que le hasard avaient conduits dans leur île, mais maintenant, plutôt que leur ôter la vie, ils tentent de les corriger. On impose donc aux maîtres «le cours d'humanité» qui dure trois ans. Si le résultat de cette rééducation est satisfaisant, on rendra la liberté aux élèves. Si le résultat est médiocre, le

cours sera prolongé. Le «cours d'humanité» est considéré comme parvenu à son terme lorsque les anciens maître et maîtresse avouent leurs propres défauts tels qu'ils ont été relevés par leurs ex-esclaves.

D'autre part, un changement de position se produit aussi dans le couple Euphrosine-Cléanthis. Cléanthis qui était appelée autrefois par sa maîtresse : «Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, *et cætera*» en est ravie.

Iphicrate et Euphrosine les anciens maîtres sont obligés de se reconnaître, avec tous leurs défauts, dans les portraits dressés par leurs domestiques. Trivelin affirme franchement que leur libération se fera à condition d'avouer tous les faits. Reconnaisant que ces portraits leur sont bien conformes, ils plaident coupables.

Le dénouement de la pièce est utopique. Iphicrate et Arlequin se réconcilient en pleurant. Euphrosine propose à Cléanthis de partager ses biens avec sa servante si elles rentrent à Athènes. Arlequin assistant à la scène s'écrie : «En fin finale, la paix est conclue, la vertu a arrangé tout cela».

Comme dans toutes les autres comédies de Marivaux, ici aussi tout se prend à la légère et est imprégné d'un air de frivolité ludique. Néanmoins à travers cette apparence peu sérieuse, se dévoile le regard perspicace de l'auteur. Par exemple, Cléanthis, analysant la psychologie de sa maîtresse qui bavarde avec un air insouciant et désinvolte devant ses admirateurs, dévoile le désir de sa maîtresse de séduire les hommes. Elle dit : «J'entendais tout cela, moi, car nous autres esclaves, nous sommes doués contre nos maîtres d'une pénétration!»

Dans la deuxième pièce *La Colonie* écrite en 1750, l'auteur choisit comme scène «une île où sont abordés tous les acteurs». Avant que la pièce ne commence, un pays a été envahi par un pays ennemi. «Grands et petits, nobles, bourgeois et gens du peuple» — tous ont été obligés de quitter la patrie pour éviter la mort ou pour fuir l'esclavage de l'ennemi. Dans le désordre de la défaite, de la fuite et de l'arrivée sur cette nouvelle île, l'ordre politique d'autrefois a disparu. Et tous se décident à choisir des législateurs pour créer une nouvelle communauté. C'est donc par le «pacte social» qu'ils veulent surmonter l'anarchie, rétablir l'ordre et atteindre une organisation sociale : adaptation théâtrale du «Contrat social» de Rousseau, pour ainsi dire.

Le groupe d'émigrés de la Colonie est composé d'hommes et de femmes. Le parti féminin comprend Arthenice, dame noble, M^{me} Sorbin, femme d'artisan et Lina, fille de M^{me} Sorbin. Le parti masculin se compose de Timagène, aristocrate, d'Hermocrate, autre aristocrate, de

M. Sorbin, mari de M^m Sorbin et de Persinet, jeune homme du peuple et amant de Lina. Mais dans cette pièce, le thème principal est d'abolir la soumission des femmes. Le premier conflit se manifeste à l'occasion de l'élaboration des lois.

Le groupe d'hommes élit deux délégués masculins, Timagène et Sorbin, comme délégués de tous les habitants, aussi bien hommes que femmes. Cette élection s'est faite dans le cadre du Conseil composé uniquement d'hommes. Ce conseil a choisi Timagène comme représentant des nobles et des bourgeois et Sorbin comme représentant des gens du peuple, hommes et femmes confondus. Indignées, M^m Sorbin et Arthenice protestent contre ces deux délégués hommes sans que ceux-ci les prennent au sérieux.

L'un des points particulièrement intéressant ici est le langage utilisé par les femmes : il comprend en effet des expressions qui annoncent déjà, au niveau linguistique, la Révolution française à venir. Par exemple, Arthenice s'écrit après avoir toussé et craché : «L'oppression dans laquelle nous vivons sous nos tyrans, *etc.*». Une femme s'écrit à son tour : «On nous crie dès le berceau : "vous n'êtes capables de rien, ne vous mêlez de rien, vous n'êtes bonnes à rien qu'à être sages." [...] on nous mène comme des moutons». M^{me} Sorbin appelle l'une des femmes : «Camarade». D'autre part, Hermocrate se sert du terme «Citoyens» pour désigner ses collègues.

Dans le développement principal de la pièce se mêlent deux thèmes secondaires. En premier lieu, il s'agit d'un conflit qui divise les femmes sur la stratégie à mener pour arracher aux hommes leur indépendance.

En second lieu, c'est l'opposition de Lina, fille de M^{me} Sorbin. Elle seule désapprouve le mouvement politique féministe, mené par sa mère et Arthenice.

En rejetant la «quenouille», symbole du travail domestique depuis longtemps en Europe, les femmes demandent formellement aux hommes de leur faire partager tous les emplois, ceux de finance, de juridiction et même d'épée. Elles veulent avoir les postes de «Présidente, Conseillère, Intendante, Capitaine ou Avocate». Toutes les femmes annoncent, avec une heure de sursis, leur intention de se séparer sans retour du groupe d'hommes, s'il n'accepte leurs revendications.

Hermocrate, auquel le groupe masculin a donné tout pouvoir pour résoudre le conflit, se présente comme le médiateur principal. Par son intervention fort habile, une divergence d'opinions apparaît dans le groupe des femmes. Hermocrate, présenté pourtant au tout début de la pièce comme un «homme noble», se déclare curieusement lors de la scène de conciliation «bourgeois et philosophe».

Ce que réclame Arthenice, c'est seulement, et le cas échéant, la punition des infidélités masculines. Entendant cette proposition, M^{me} Sorbin s'y oppose et s'écrie : « nous autres petites femmes, nous ne changeons ni d'amant ni de mari, au lieu que des dames il n'en est pas de même ». Hermocrate, le conciliateur, approuve M^{me} Sorbin au sujet de l'abolition de l'aristocratie, en même temps qu'il consent à la demande d'Arthenice quant à la punition de l'infidélité des hommes. Bien qu'il soit un homme de qualité qui sympathise avec Arthenice, et qu'à ses yeux Mme Sorbin sente un peu trop sa boutique, Hermocrate prend le parti des gens du peuple pour résoudre le conflit entre les hommes et les femmes. Il a pour ainsi dire profité de l'opposition entre la classe des aristocrates et la classe des petites gens au sein même du groupe féminin pour sauver la situation.

La pièce se termine par une courte scène : les indigènes de l'île, une foule innombrable de sauvages, descendraient de la montagne pour attaquer les nouveaux arrivants.

Timagène ordonne aux hommes de livrer bataille et de mettre les femmes à l'abri de la guerre. La pièce se termine avec la promesse de Timagène aux femmes : « on aura soin de vos droits dans les usages qu'on va établir ».

La scène se clôt sur cette promesse incertaine. Mais cette ambiguïté n'est pas du tout le point faible de l'ouvrage. C'est d'elle au contraire que naît la fécondité littéraire et prophétique de *La Colonie*. Au XVIII^e siècle qui se terminera avec Révolution française, la figure d'Hermocrate est symbolique. Il se présente tout d'abord comme un homme noble; puis, pour s'adapter à la situation nouvelle, il change de visage et se déclare bourgeois et philosophe. Des personnages de ce type foisonneront pendant la période révolutionnaire.

* * *

En second lieu, voyons *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal. Avec cette pièce de théâtre de Maréchal, représentée pour la première fois le 17 octobre 1793, le lendemain de l'exécution de Marie-Antoinette, le renversement sur la scène théâtrale de la relation maître-esclave arrive à sa forme ultime.

L'intrigue n'en est pas compliquée. Le théâtre représente l'intérieur d'« une île à moitié volcanique ». Dans le fond une montagne jette ses flammèches par intermittance. Sur un grand rocher blanc derrière une cabane est tracée avec du charbon cette inscription : « Il vaut mieux avoir pour voisin / Un volcan qu'un roi. / Liberté...Egalité ». Le seul habitant de l'île est un vieillard français, victime de l'autorité arbitraire du roi qui lui avait enlevé sa fille

unique et l'avait fait déporter.

Au tout début de la pièce, des blancs montés sur la chaloupe s'approchent de la terre. Ils informent le vieillard que la République européenne a été proclamée, et que la Convention européenne a décidé d'expulser neuf rois, empereurs et pape. Puis vient la scène de fraternisation des sans-culottes européens avec les sauvages d'îles voisines. Après cette courte scène, l'auteur présente les rois un à un, «le sceptre à la main, le manteau royal sur les épaules, la couronne d'or sur la tête, et au cou une longue chaîne de fer dont un sans-culotte tient le bout». Abandonnés seuls sur cette île déserte et souffrant de la faim, les anciens souverains se disputent entre eux et en viennent aux mains. A la fin, le volcan se réveille et tous les rois, symboles de l'Ancien Régime, tombent dans les entrailles de la terre entrouverte.

Tout comme les deux pièces de Marivaux, examinées précédemment, *Le Jugement dernier des rois* est un ouvrage relevant de la lignée du théâtre de l'île, en tant que lieu du renversement de la relation maître-esclave. Mais ce qui fait la différence de l'île de Maréchal avec celles de Marivaux, c'est que le renversement s'était déjà accompli avant le lever du rideau, c'est-à-dire en dehors de l'île.

Que va-t-il se passer dans l'île de Maréchal? Il s'agit de *justifier a posteriori* le renversement de la relation maître-esclave. Pour cela, Maréchal met en place un double système d'opposition : à la pompe de la fonction royale correspondra la bassesse morale de ses titulaires, comme à la misère matérielle du déporté, des sans-culottes et des sauvages correspond leur noblesse naturelle.

C'était un lieu commun littéraire au XVIII^e siècle que d'utiliser la confrontation de l'*homme civilisé* corrompu avec le *bon sauvage* intègre pour faire la critique de la société. L'auteur du *Jugement dernier des rois*, lui aussi, s'appuie sur ce mythe idéologico-littéraire, mais en y ajoutant un nouvel élément : les sauvages sont «bons» parce qu'ils vivent à l'état de nature conformément au mythe traditionnel, mais plus encore pour la raison qu'ils sont «républicains». Écoutons la présentation des sauvages que prononce le vieillard devant les sans-culottes : «Braves sans-culottes, ces sauvages sont nos aînés en liberté; car ils n'ont jamais eu de rois. Nés libres, ils vivent et meurent comme ils sont nés».

Nous voyons que le nouveau mythe idéologico-littéraire du «bon sans-culotte», héritier de celui du «bon sauvage» a pris naissance par l'intermédiaire de cette qualité commune au sans-culotte et au sauvage : vivre et mourir sans rois. Sur la scène ils fraternisent comme pour célébrer la naissance du nouveau mythe : «le vieillard monte sur son rocher blanc, et fait hommage au soleil des fruits que lui ont apportés les sauvages, dans des paniers d'osier

adroitement travaillés». Le culte du soleil — culte de la nature — est un symbole de l'alliance des sauvages et des sans-culottes.

Ceux qui sont physiquement et moralement déchus aux yeux du vieillard, des sans-culottes et des sauvages, ce sont les neuf souverains qui règnent en Europe en 1793 — et qui, dans la pièce de Maréchal, sont condamnés à la déportation.

Ces souverains frappent les spectateurs par leurs costumes caricaturaux et pompeux, symbole de leur statut social sous l'Ancien Régime. Mais sous cette noble apparence, ce qu'ils faisaient en réalité n'étaient qu'ignominies. Aussi l'auteur cherche-t-il à montrer la culpabilité, le caractère ignoble des neuf rois par deux procédés : d'une part, il fait porter des accusations par les sans-culottes de chaque pays contre leur souverain respectif ; d'autre part, il amène dramatiquement les rois à dévoiler eux-mêmes leur véritable caractère.

Voyons tout d'abord le premier procédé. Par exemple, un sans-culotte allemand dénonce dans Franz II le fléau des pays voisins, le tyran de son pays dont il a épuisé la population et les finances. Il a fait dépérir l'agriculture, entravé le commerce, enchaîné la pensée. De fait il n'est qu'«un monstre». Devant cette accusation Franz II cherche à se disculper en rejetant la faute sur ses ministres.

Toujours avec la même violence du ton, les sans-culottes de tous les pays continuent leurs accusations publiques, dénonçant les crimes de leurs souverains. Un sans-culotte français, après avoir fait ranger en demi-cercle tous les souverains, dit en conclusion que c'était pour le service de cette poignée de scélérats couronnés, que le sang d'un million, de deux millions d'hommes a été versé un peu partout en Europe; et il fait le vœux que les races futures ne pardonnent pas à leurs aïeux cet accès d'«avilissement» et d'«abnégation de soi-même».

Après quoi les sans-culottes embarquent, tout en s'écriant «Vive la liberté! Vive la république!». Et, avant de quitter l'île, le sans-culotte français s'adresse à la nature :

Nature, hâte-toi d'achever l'œuvre des sans-culottes; souffle ton haleine de feu sur ce rebut de la société, et fais rentrer pour toujours les rois dans le néant d'où ils n'auraient jamais dû sortir¹⁾.

J'ai signalé précédemment que le mythe du «bon sans-culotte» se greffe sur celui du «bon sauvage» traditionnel. En affirmant leur confiance dans l'ordre naturel de la sanction des rois, les sans-culottes reconnaissent la nature en tant que principe de justice. En cela, ici aussi, ils témoignent implicitement de leur fraternité avec les sauvages.

Après l'accusation des sans-culottes, les paroles, sentiments et comportements des rois sont mis en doute. C'est là le deuxième procédé de l'auteur.

La scène la plus intéressante de ce point de vue est celle où l'impératrice et le pape se battent, l'une avec son sceptre et l'autre avec sa croix. Un coup de sceptre casse la croix. Le pape jette sa tiare à la tête de Catherine pour lui renverser sa couronne. Ils en viennent à se battre avec leurs chaînes.

Sur le plan des sentiments, les souverains sont tous des êtres vils et leur égoïsme se perçoit dans leur conversation :

LE ROI D'ESPAGNE, *à part dans un coin du théâtre* : Quelle trouvaille! J'ai encore un reste de la ration de pain qu'on me donnait à fond de cale. Quel trésor! [...]

LE ROI DE POLOGNE : Cousin, que fais-tu là à l'écart? Tu manges, je crois; j'en retiens part²⁾.

Les rois et l'impératrice se querellent pour obtenir un morceau de pain et ils se jettent sur le roi d'Espagne en s'écriant : «Et moi aussi! et moi aussi! et moi aussi!» C'est ainsi que la terre est jonchée de débris de chaînes, de sceptres, de couronnes; les manteaux sont en haillons. En montrant la contradiction entre l'apparence et le caractère profond des monarques, l'auteur justifie le bien-fondé du renversement politique de la relation entre souverain et sujet.

Pendant que les souverains se disputent leur part de biscuits, le volcan commence à entrer en activité. La pièce se termine ainsi :

Le volcan commence son éruption : il jette sur le théâtre des pierres, des charbons brûlants... L'explosion se fait : le feu assiège les rois de toutes parts; ils tombent, consumés, dans les entrailles de la terre entr'ouverte³⁾.

L'île du renversement avant Maréchal comme *l'Île des esclaves* de Marivaux était des utopies où l'état social auquel on aspirait était atteint par un renversement du pouvoir. Toutefois dans *Le Jugement dernier des rois*, l'utopie se trouve à l'extérieur de la pièce : c'est l'utopie de la République européenne, fantasme des sans-culottes français après qu'ils ont guillotiné le roi et la reine. L'île de Maréchal se charge donc de la tâche négative de l'extermination des rois, tâche funeste qu'aurait refusée l'utopie traditionnelle. Elle n'est pas

autre chose qu'une utopie négative. Mais pour ce qui est de cette utopie négative, la lecture n'en est pas univoque. Je vais me pencher sur trois niveaux de lecture possibles, que je dénommerai «logique de la damnation des rois», «logique du peuple-nature», et «logique de la nature elle-même».

En ce qui concerne la *logique de la damnation*, il faut réfléchir sur les réactions des spectateurs sans-culottes du Théâtre de la République regardant la dernière scène de la pièce où les souverains, assiégés par le feu, tombent dans la terre entr'ouverte? Le volcan qui jette des flammèches de temps en temps, et les rois assiégés de toute part par le feu, cela devait leur évoquer le feu de l'enfer qui brûle au Jugement dernier décrit dans l'*Apocalypse de Jean* (XXI, 8).

Mais en même temps, la fin de la pièce de Maréchal devait évoquer de façon directe aux spectateurs de l'époque, la scène de la mort de Dom Juan (acte V, scène VI du *Dom Juan* de Molière). La statue du commandeur adressa la parole à Dom Juan qui butinait de femme en femme, ne faisant aucun cas de Dieu. Par son endurcissement au péché, il devait mourir. Sur la scène, le tonnerre retentit avec fracas et des éclairs s'abattent sur lui. «La terre s'ouvre et l'abîme, et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé».

Les derniers moments des neuf rois décrits par Maréchal s'inscrivent dans le droit fil de la mort domjuanesque : la damnation intervient en punition des péchés. En effet, l'auteur prépare petit à petit les spectateurs à la damnation finale des neuf rois. Par exemple, au tout début de la pièce, un sans-culotte espagnol, arrivant sur l'île, regarde tout autour de lui et lance ce souhait : «Qu'ils éprouvent ici tous les tourments de *l'enfer*, auquel ils ne croyaient pas» (scène II). Nous en avons une autre suggestion dans cette déclaration du roi d'Espagne, qui se dit : «Ici nous manquons de tout; nous sommes entre la famine et *l'enfer*» (scène VI).

Si l'on considère la pièce sous l'angle de la logique de la damnation des rois, elle n'exprime pas autre chose que la logique de la vengeance. Dans ce sens, on peut s'expliquer le grand succès obtenu par *Le Jugement dernier des rois* devant le public des sans-culottes de Paris, qui venaient eux-mêmes de tirer vengeance du rois et de la reine.

En ce qui concerne la *logique du peuple-nature*, j'ai déjà signalé que le vieillard exilé, les sans-culottes et les sauvages vivent conformément aux principes naturels. Il faut se souvenir aussi de l'entretien d'un sans-culotte français avec le vieillard à propos des sans-culottes et de leurs ennemis (scène III).

Qui sont leurs ennemis? Ce sont «des rois, des nobles, des prêtres, des égoïstes, des aristocrates, des hommes d'Etat, des fédéralistes». Qui sont donc les sans-culottes? Ce sont

de «bons fils, bons pères, bons époux, bons parents, bons amis, bons voisins», parce qu'ils sont «des citoyens purs, tout près du besoin, qui mangent leur pain à la sueur de leur front, qui aiment le travail». Cette dernière définition des sans-culottes est très significative et montre bien leur solidarité avec le vieillard et les sauvages, puisqu'ils sont tous définis comme des hommes qui travaillent par eux-mêmes pour satisfaire à leurs besoins.

Au cours de la pièce. l'auteur Maréchal prépare les spectateurs à l'intervention de la nature, par exemple, dans la scène du culte du soleil. En arrivant dans cette île, le vieillard a fait contempler aux sauvages le lever du soleil sur la mer, et la beauté de ce spectacle les a tenus en extase. Certes, la scène du culte du soleil montre bien que le vieillard et les sauvages ont l'âme sensible à l'idée d'un être suprême au-dessus de l'être humain, ce qui fait contraste avec le caractère un peu trop terre-à-terre des rois. L'acte de foi du vieillard et des sans-culottes pour le soleil, est un symbole de l'omnipotence de la nature.

Cet acte se présente comme le premier moment de la chaîne logique dans laquelle la nature semble agir pour le peuple en écho à ses prières. Le recours à la nature, que le peuple invoque pour l'extermination des rois, se présente comme un deuxième moment de cette logique, et nous avons enfin, dans un troisième moment, l'intervention de la nature.

Parmi les spectateurs sans-culottes du *Jugement dernier des rois*, le surlendemain de l'exécution de Marie-Antoinette, certains pouvaient avoir mauvaise conscience. Cette logique du peuple-nature venait les soulager, du fait que la destruction des mauvais rois n'est que le résultat nécessaire et inévitable du principe supérieure de la *nature*. Rapportée à exécution de Louis Capet et de son épouse, cette logique a pour fonction de disculper le peuple.

La force destructrice qui apparaît à la fin de la pièce ne permet-elle que les deux lectures précédentes? Il n'y a pas de doute que les spectateurs de l'an 1793 regardaient cette scène en pensant que ces rois sont maudits ou que la nature représente le bien. Ces deux lectures s'appuient sur le schéma selon lequel le bien détruit le mal. Pourtant deux siècles après la Révolution, il est possible de lire la pièce selon un troisième niveau de logique, logique de la nature elle-même, au-dessus du bien et du mal. Il faut se souvenir en effet de l'indication de Maréchal à la fin du texte, selon laquelle tous les rois tombent, consumés, dans le fond de la terre entr'ouverte.

Certes, cette partie évoque la dernière scène de Dom Juan. Mais dans le texte du *Jugement dernier*, il n'y a pas une allusion au «péché» ou aux «grâces du Ciel» comme chez Molière. Evidemment, dans le texte de Maréchal, apparaît le culte du soleil célébré par le vieillard et les sans-culottes, d'où le deuxième niveau de logique que j'ai appelé logique du

peuple-nature. Mais si on lit attentivement le texte, il n'y a aucun passage qui permette de conclure que l'extermination violente des rois par la nature vient en réponse à la demande du vieillard et des sans-culottes. La force destructrice de l'éruption n'est qu'une réalisation de la loi de la nature elle-même, et cette loi n'a rien à voir avec la République européenne ni avec le décret de la convention européenne.

Si on lit la pièce sous l'angle de la logique de la nature elle-même, on peut y trouver la même idée philosophique que chez le marquis de Sade ou Diderot, qui sont des écrivains matérialistes.

Maréchal, lui aussi, était pleinement imprégné de cette atmosphère matérialiste de son temps. En effet, dans son ouvrage *Ad majorem gloriam virtutis. Fragmens d'un poeme moral sur Dieu*, il dit :

Si la nature existe, elle existe par elle : son mode peut changer, mais elle est éternelle. [...] En vain je me plaindrois; inutile murmure! Tout est ce qu'il doit être au sein de la nature⁴⁹.

C'est bien entendu l'écho du poème de *De la nature* de Lucrèce.

Or Jacques Proust et Béatrice Didier ont déjà insisté sur le caractère *carnavalesque* de cette pièce : *carnavalesque* au sens que lui donne Bakhtine. Cette remarque est d'autant plus importante que le carnaval n'est autre chose que le mimétisme du grand rythme cosmique : «création — destruction — création», c'est-à-dire la recréation perpétuelle du monde par le renversement de tout ordre établi, ce que Mircea Eliade a expliqué à partir de la tradition indienne jusqu'à Platon en passant par la civilisation orientale et hellénistique dans *Le mythe de l'éternel retour*. J'ai mentionné précédemment *l'Apocalypse de Jean*, mais Eliade a trouvé à la base de l'Apocalypse et de l'eschatologie judéo-chrétiennes un mythe d'origine iranienne selon lequel le feu renouvellera le monde.

C'est ainsi que la logique de la nature elle-même se trouve au-dessus de la conception humaine du bien et du mal, puisqu'elle est la logique du destin des hommes et du monde.

Cette logique se dessine beaucoup mieux avec le recul des deux cents ans qui nous séparent de la Révolution. C'est précisément grâce à cette logique sous-jacente, forme renouvelée du «rythme primordial "création—destruction—création"», ou de la doctrine du «renouvellement périodique du monde (*métacosmesis*)»⁵⁰ que *Le Jugement dernier des rois* fascine encore son public aujourd'hui.

* * *

Je viens donc d'examiner quelques pièces de théâtre de Marivaux et de Maréchal dont le sujet est le renversement de la relation maître-esclave dans une île. Pour terminer, je voudrais élargir mon propos au XVIII^e siècle en général et au début du XIX^e siècle. Tout au milieu du siècle, en 1750, Jean-Jacques Rousseau a publié un livre dans lequel s'inscrivent tout un programme de la philosophie des lumières et un pressentiment lointain de la Révolution française. Je veux parler du *Discours sur les sciences et les arts*. On peut y trouver la formule suivante :

Qu'il seroit doux de vivre parmi nous, si la contenance extérieure étoit toujours l'image des dispositions du cœur; si la décence étoit la vertu; si nos maximes nous servoient de règles; si la véritable Philosophie étoit inséparable du titre de Philosophe!⁽⁶⁾.

On peut y voir une constatation de la contradiction radicale entre «la contenance extérieure» et le fond intérieur de chacun. On y trouve aussi l'affirmation que tant que l'apparence et l'être ne sont pas en accord, les hommes ne seront jamais heureux. Nous avons vu précédemment dans les deux ouvrages de Marivaux que ceux qui se croient les maîtres n'ont aucune autorité réelle dans une île solitaire.

L'esclave Arlequin de *l'Ile des esclaves*, et le groupe des femmes assujetties aux lois édictées par les hommes dans *La Colonie*, devinent la contradiction attachée à l'autorité des maîtres, l'autorité apparaissant dans ce contexte comme une simple apparence d'autorité, dépourvue de toute efficacité. Par cette prise de conscience de l'esclave, la relation entre maître et esclave est renversée. A la fin du siècle, ce renversement de rôle a été transposé de la prophétie à la réalité en Europe. Les faits historiques survenus en France sont transposés sur la scène théâtrale du *Jugement dernier des rois* comme l'établissement de la République européenne et le décret de la Convention européenne ordonnant la déportation des neuf anciens souverains.

C'est ainsi que la parole de Rousseau, philosophe et prophète solitaire de son temps, qui a accusé la contradiction profonde de l'apparence et du fond caché chez les hommes, prend deux formes dramatiques dans *Le Jugement dernier des rois* de Maréchal, à travers l'accusation des sans-culottes contre les rois d'une part, la mise à nu du caractère ignoble et

dénaturé des rois d'autre part.

Au tout début du XIX^e siècle Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit*, en définissant l'état d'esprit du riche qui, entouré de flatteurs, se contente de sa vie, écrit que ce dernier se tient debout sans s'apercevoir de «cet abîme intérieur», «cette profondeur insondable sans base et sans substance»⁷⁾. Maréchal, quatorze ans avant Hegel, dans *Le Jugement dernier des rois*, dont le sous-titre était «la Prophétie», a montré aux spectateurs de la fin du siècle, par le développement polyphonique de sa pièce dont le dénouement engendre de multiples lectures, quel peut être en réalité «cet abîme» évoqué par Hegel.

Notes

- 1) *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, Gallimard, Pléiade, 1974, p. 1322.
- 2) *Ibid.*, p. 1324.
- 3) *Ibid.*, p. 1325.
- 4) Sylvain Maréchal, *Ad majorem gloriam virtutis. Fragmens d'un poeme moral sur Dieu*, 1781, p. 13.
- 5) Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, p. 133, p. 142.
- 6) J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t.III, 1959, p. 7.
- 7) G.W.F.Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Traduction de Jean Hyppolyte, Aubier, t. II, 1947, P. 77.

1989年10月13日・14日の両日にわたり、国際シンポジウム「フランス革命と文学」が関西日仏学館において開催された。「フランス革命と文学」研究会、関西日仏学館、河合文化教育研究所 3 者の主催による（組織責任者は中川）。

その成果は、仏文報告書 *La Révolution française et la littérature* という総題のもとに、京都大学学術出版会の最初の出版物として本年秋に刊行される。私は10月14日に報告を行ったが、当日実際に読みあげた原稿は、前掲書に収められる論文を約 1 / 3 に縮めたものであったので、学会当日の縮約版原稿を本『仏文研究』に発表する。

仏文報告書版、および本縮約版の内容は、いずれも以前に印刷された次の 2 つの論文を統合し、かつ両者の主題をさらに発展させたものである。

「18世紀フランスの 4 つの「島」——文学的転倒の場——」, 『思想』岩波書店, 1987年 6 月号。

「転倒の島——シルヴァン・マレシャル『国王たちの最後の審判』をめぐって——」, 『思想』岩波書店, 1989年 7 月号。

なお、このシンポジウムの全体に関しては、先に次の記事を発表した。

「京都国際シンポジウム「フランス革命と文学」をめぐって」, 『学鐙』丸善, 1990年 2 月号。

中 川 久 定